

## **Baixo o signo de Cagney. Referentes cinematográficos na narrativa negra galega**

**Silvia Gaspar Porras**

A década dos oitenta presencia, nas letras galegas, a consolidación dos xéneros narrativos. A esta conclusión resulta doado chegar logo de constatar unha enorme proliferación de producións adscritas ó que se entende como 'literatura popular', con priorización evidente do relato policial. Mais o que chama a atención do fenómeno non é tanto a cantidade e diversidade de producións deste tipo, senón unha xeneralizada dependencia nos canons estético e discursivo dos autores galegos respecto do modelo desenvolvido no ámbito norteamericano. E máis cando unha somera observación achega as creacións narrativas galegas ó modelo da clásica filmografía 'negra' norteamericana, baseada nun argumento urbano no que a acción violenta xoga ó cincuenta por cento coa visión crítica, protagonizado por personaxes tan complexos como pouco edificantes e, finalmente, sustentado nunha técnica audiovisual que fai do enfoque e a iluminación os procedementos básicos.

Dun ou doutro modo, non podemos deixar de observar como a literatura negra galega presenta caracteres sorprendentemente próximos á aportación cinematográfica hollywoodiense, que constitúe un referente común a tódolos autores. De feito, se tomamos en conta o conxunto destas producións, podemos establecer catro niveis de incidencia nos motivos do xénero, que poden axudar a establecer unha tipificación na incidencia dos modelos cinematográficos nas creacións literarias nacionais.

### 1. Nivel argumental

Nun primeiro nivel distínguense os riscos xerais (personaxes, selección temporal e espacial, ambientes, etc) que definen en primeira instancia a adscripción do xénero, e actúan sobre o estereotipo temático. A práctica totalidade das creacións galegas corresponden, neste punto, ó que se recoñece como 'xénero negro', se ben se perfila a presenza de imaxes particularmente definitorias da cinematografía de Hollywood.

a) Personaxes: O protagonista responde ó retrato-robot do *hard boiled detective*. Trátase dun personaxe de sexo masculino e sólidos valores masculinos tamén. Serve a esta fin calquera detective (privado ou da policía) ou de calquera cidadán de a pé involucrado nunha trama delictiva; é un carácter duro, cínico e razoablemente violento:

A noite do segundo ao terceiro día optei por xogar sucio. (*A man dereita*: 117)

Creo que es demasiado boa chica para min. Os tipos coma min valem pouco, de verdade (...) Como veredes despois deste diálogo, son o clásico tipo que non perde unha película de Clint Eastwood. Non golpeo tan forte, pero trato igual ás mulleres (*Seis cordas e un corazón*: 35)

A muller, sempiterna e dúprice, é permanentemente un ser degradado: anxo do detective ou tentadora partenaire do gánster. As páxinas dos autores galegos tenden a mantela figura da esquiva muller fatal, arquetipo herdado da cultura americana da posguerra.

Destacan as composicións sobre a muller prostituída, presentes en toda a historia da novela 'negra' galega. A prostituta benéfica, resignada e victimaria alterna coa versión, máis perversa, da amante do delincente, que aparece baixo unha caracterización particularmente crítica. A oposición dos dous principios femininos está presente en *Crime en Compostela* (Cristina vs. Teresa) ou *Sangue sobre a neve* (Katty vs. Patricia).

b) Signos externos: Aparece un bo surtido de diminutivos anglófilos: Rober, Nic, Mara e Mac para Aníbal Malvar; Toni Barreiro, Elvis e Katty para Forcadela. Á característica da onomástica hai que engadir unha serie de hábitos debedores da mellor iconografía do cine 'negro', como os

signos da propia degradación, que se verifican en estereotipos de conducta coma a dependencia do tabaco, do alcohol (sempre whisky) ou a vida nocturna:

[Un café] Era un explosivo de cuarto litro de espesura case líquida, pero valía para espertar. Mac tirou a cabicha di seu cigarro e acendeu outro inmediatamente (*Un home xaceu aquí*: 16).

O whisky non fai compañía, é unha medicina para o mal alento, desinfecta os xermes. Eu padezo unha alitose permanente (*Seis cordas e un corazón*: 35).

Na outra man tiña unha botella de whisky, que axitaba sen parar. ¿Parécevos que é maneira de trata-lo whisky? Quiteille a botella da man e pegueille un grolo (*Seis cordas e un corazón*: 99).

O abuso do alcohol está presente mesmo baixo o aspecto paródico:

Para darlle satisfacción, lapei o caramillo dun trago. Como é de supoñer, sufrín queimaduras (*Panificadora*: 62).

Polo demais, hai unha serie de bebidas (ou outras sustancias) alternativas utilizadas na novelística galega como marcador social: é o caso dos 'cubatas' de *Crime en Compostela* ou a cocaína en *Un home xaceu aquí*. Como variante, o detective 'nacional' toma viño, cervexa ou café, coa copa de coñá como bebida forte:

Póñame un coñá que rasque. Teño placas na gorxa (*Miss Ourense*: 147).

De modo excepcional, Xosé Miranda idea un detective hipertenso e, por esa causa, bebedor de tilas (*A tres bandas*).

## **2. Nivel escénico**

Á parte dos trazos que deliñan o marco convencional do 'xénero', e que están presentes en tódalas creacións galegas, tamén se rexistran outros riscos que forman parte da composición da escena, evidentemente debedores do imaxinario filmográfico.

É neste nivel onde se observa o primeiro trazo diferencial en canto ó mantemento do estereotipo norteamericano: os que trasladan os rexistros ambientais inalterados fronte ós que levan a cabo intentos para a produción de ambientes autóctonos.

En canto á moblaxe da escena, establécese esta en función das relacións sociais, prefixadas en personaxes e escenas específicas, que os sitúan na súa tobeira.

a) A loira: No caso da muller, responde ó prototipo de 'loira platino' en bata da casa, de faccións anglosaxonas, que fuma e bebe a calquera hora, segundo nos aprende Jean Harlow:

Abre unha muller de bata rosa e pelo loiro de tinte recollido nun moño (*Ambulancia*: 63).

Tamén o espacio que habita é desleixado, coma o do protagonista:

A persiana está medio baixada.. Unha cama grande con edredón brillante ensina as sabas engurradas nunha esquina da habitación. O olor humano é aquí moi forte e mestúrase co do perfume e tabaco (*Ambulancia*: 63).

A referencialidade é plenamente consciente por parte dos autores, que non deixan de recoñece-la evidencia do *topoi*:

Ela entrou. Traía un traxe de verán, moi floreado, e unha pamea vermella. Na súa man apretaba unha carteira tamén vermella. Tiña os labios moi pintados. Diríase que viña disfrazada de muller fatal (*As regras do xogo*: 89).

Ese mesmo (obvio) manexo do estereotipo pode inducir tamén a unha presentación paródica. Os autores máis proclives a esta distorsión son, en efecto, os que tentan unha nova canónica dentro dos límites da propia cultura. En *Miss Ourense*, Bieito Iglesias adapta a visión cínica do detective tópico á estética cutre do país, chegando a resultados deformantes na liña de Eduardo Mendoza:

Unha loira artificial con moito bucle e bambo de cadeiras, espeiteira de luxo e pernas descalcificadas (*Miss Ourense*: 21).

De sacado catro clientes prosmeiros, todos a coñecían por Cona Eléctrica e, sen embargo, bautizáranla coma a todo o mundo, botándolle arriba unha cuncha de auga fría e un nome absurdo: Juventina (*Miss Ourense*: 21).

b) O gánster: Esta figura tamén procede das pantallas. Os signos da criminalidade remiten a un mundo icónico, de rostros marcados por sombreiros calados ata os ollos (*As regras do xogo*) e loitas de barrio: o protagonista de Forcadela foi boxeador, e en *Os leopardos da lúa* o clásico 'goril' é designado coma 'o home do nariz roto' (op. cit. 312).

c) A camareira: Ausente nas páxinas da literatura 'negra' clásica anglosaxona, esta antipática fritidora de hamburguesas escapa, sen embargo, do mundo máis moderno das creacións cinematográficas.

Alí, arrimado á barra fixa do comedeiro cutre, tomando unhas xarras frías de cervexa, esculcando aquel ambiente, mentres engulía unha hamburguesa con moita pasta de mostaza e moita salsa de tomate, atoparíame no mesmo ceo ás portas do inferno. Ela, a dependenta que se puxo a esmagar cunha espátula un anaco de carne picada sobre a plancha negra, era gorda, vesga dun ollo e pouco faladora. (*Panificadora*: 72).

d) O tempo. Como no cine, onde a tenue luz do crepúsculo permitía a especulación coas sombras, o momento privilexiado para a creación de escenas é calquera momento da noite, preferiblemente se é chuviosa ou, cando menos, húmida. As secuencias filmicas de pasos ecoando polas rúas desertas e molladas, os reflexos enganosos e o suxeito só na vintemperia, a enchouparse, están presentes nas nosas construcións policiais. Deste modo, poucas escenas teñen lugar de día (*Miss Ourense*) e, de verificarse, teñen lugar baixo a chuva (*Panificadora*).

Mireina marchar entre as sombras molladas. Os seus zapatos ecoaban con firmeza na pedra húmida e eu precisaba un grollo. (*Un home xaceu aquí*: 31).

E saes e andas pisando as pucharcas no chan embarrado e limpas os pés nas herbas molladas da cuneta. Esta mañá sábeche a morte e a tristura e aínda peor, Pepe... (*Os ollos da noite*: 56)

e) Vestiario: Derivado da climatoloxía, o atuendo chega a render ás veces fonda homenaxe ó patrón filmico, tanto na indumentaria 'anos 40' evocada en *As regras do xogo* como na versión paródica de *Panificadora*:

Abotoei a chaqueta e subín as lapelas, non levaba sombreiro pero unha psicoloxía de tipo con sombreiro (...) -Póñame outro -dixen, torcendo moito a boca dun lado, por pura inspiración. Nun acto reflexo levei o polgar por enriba da cabeza como querendo retirar a aba dun sombreiro inexistente. O brote psicolóxico comezaba a ser tan preocupante coma a súa orixe. (*Panificadora*: 61 e ss.)

### 3. Nivel da imaxe

Como non podía ser menos na construción de modelos aprendidos da linguaxe audiovisual, a caracterización de temas e ambientes pasa pola codificación literaria de recursos específicos do mundo do cine.

a) O enfoque: A primeira persoa é a máis empregada entre as técnicas de enfoque (*Seis cordas*, *Panificadora*, *Miss Ourense* e *Ambulancia*), que traballa ó mesmo nivel ca unha terceira persoa subxectivizada (*Un home xaceu aquí*, *A man dereita*, *Os leopardos da lúa*, *As regras do xogo*, *A tres bandas*...). Deste modo, vanse aplicar ópticas diversas de enfoque para a caracterización de ambientes, ou aproveitando os elementos do enfoque como un factor de estrañamento:

Polas xanelas do escaravello comezaron a nacer e pasar as imaxes da longa fita creada soamente para mostrarme seres alleos (*Panificadora*: 147).

b) Secuenciación: A disposición secuencial adoita respecta-la natural disposición cronolóxica dos feitos, acaso porque o xénero policíaco se mostra particularmente dependente das categorías temporais 'antes

de' e 'despois de' (Todorov, 1970: 94). Pero en todo caso, a temporalidade é un factor indisolublemente unido á focalización: trátase en tódolos casos dun relato 'a posteriori'. De feito, só dúas pezas escapan á narración en pasado absoluto, e sérvense ámbolos casos de estratexias cinematográficas para a actualización: en *Ambulancia*, o tempo da narración é o presente, mentres que os tres episodios referidos teñen lugar en diversos *flashback*, que cobran entidade visual por obra dos fundidos encadeados, baseados na elaboración de sensacións sobre ruído e luminosidade:

... vai cara ao interruptor do fondo metendo a camisa por dentro do pantalón e apaga a luz. Os seus pasos ecoan no almacén baleiro e escuro en dirección á porta (fin de episodio; *Ambulancia*: 103).

O recurso tamén está presente no segundo caso, *Panificadora*, facendo dialogalos episodios do neno (Mausdepichón) e os da narración de Haiworth.<sup>1</sup>

c) Iluminación: Aproveítase nestas narracións unha das estratexias máis definitorias do filme noir, como é o uso dunha iluminación 'de efecto': forte contraste (e simbólico) de focos lumínicos e as desproporcionadas sombras das figuras humanas.

A luz procedente da rúa proxectaba tres sombras longas sobre o chan (...) Como se fose unha aparición, a figura dun home conformouse na escuridade que se adensaba na parte do fondo (*Os leopardos da lúa*: 300)

Aínda non vira as faccións daquel home que, afeito á escuridade, puidera esculcalas del (*As regras do xogo*: 93).

<sup>1</sup> O ritmo demorado da narración lírica, e o luminoso contraste dos planos é o que comunica a sensación de 'fundido'.

A iluminación das rúas principais facía que fosen máis visibles as cortinas de choiva, arremuíñadas polo vento (*As regras do xogo*: 51).

d) Sonido: Á linguaxe visual súmase, en canto á fixación de este-reotipos, unha linguaxe de fórmulas coloquiais que, dende os modelos prefixados pola traducción de guións, teñen desprazado ós correspondentes modismos autóctonos. No abondoso rol de calcos léxicos rexistrados están:

Creo que es demasiado boa chica para min. Os tipos coma min valemos pouco (*Seis cordas e un corazón*: 35).

Que...manteña...o...pico...cerrado... (*Os Leopardos da lúa*: 301)

¡Maldito sexas, Pedro! ¿Por que me distreache? (*O crime da rúa da Moeda Vella*: 145).

Mireina marchar entre as sombras molladas. Os seus zapatos ecoaban con firmeza na pedra húmida e eu precisaba un grollo (*Un home xaceu aquí*: 31).

En contraste con estas, dáse tamén a utilización de rexistros de fala máis inmediatos e autenticadores do mundo creado:

¡Ala, carallo, máteo! ¡Máteo que o ha de pagar po bo! Tamén o chupón de arriba veu coa pistoliña. Non lla fixen tragar no sei polo que (*Miss Ourense*: 138).

Entre os recursos sonoros, funciona como factor determinante a escola interpretativa, que na mente dos espectadores suscita de inmediato a evocación do gánster paradigmático. O remedo das voces augardentosas dos criminais están presentes na obra de Ramiro Fonte:

¿Sabes... por.. que... che... creo? Porque.. tes ... cara... de ...bo... rapaz... (*Os leopardos da lúa*: 314).



#### **4. Nivel interreferencial: o signo de Cagney**

Xunto coas linguaxes visual e discursiva, algunha narrativa negra galega desenvolve unha metalinguaxe de referente cinematográfico.

a) Cinefilia: En forma de elocuentes chiscos ó lector (a quen se supón -esixe- un respectable dominio da materia), a voz autorial impón a referencia interna respecto da máis variada filmografía:

Así e alí -como nas máis vulgares películas- comenzara a súa peripecia (*Crime en Compostela*: 16).

... coma o poli que interroga ó protagonista na Laranxa Mecánica (*Seis cordas e un corazón*: 44).

Desvieime sen rumbo polos apelidos na órbita do Q e mesmo do máis remoto S para este caso, tan atractivo sen embargo nos gloriosos tempos de Gloria Swanson (*Panificadora*: 62).

Non sei por que se me veu á cabeza unha imaxe de James Dean, con esas grosas pálpebras inferiores, ollada no horizonte, calada profunda de tabaco Lucky Strike e o sombreiro coma unha tella ó través no alto da cabeza. Era como se James Dean fose o meu curmán. Montgomery Clift e mais eu, segundos primos (*Panificadora*: 72).

¡Lucki Bouzas, mantente desperto! Imaxina que es Jack Nicholson en 'O carteiro sempre chama dúas veces', e estás representando a escena do polvo con Jessica Lange (*Seis cordas e un corazón*: 98).

b) *Remakes*: O universo filmico utilizado como pretexto aparece en As regras do xogo: así, *Espione* lembra *Casablanca* e *Cicerone*, como *Unha muller na choiva* achégase a *A Caída dos Deuses*. En *Sombreiro de aba ancha*, o mafioso Valboa reproduce con fidelidade a popular imaxe de Edward G. Robinson.

Non é casual, pois, así as cousas, que na solapa do citado libro se anuncie que *As regras do xogo* 'constitúe unha sutil e irónica homenaxe de Ramiro Fonte á memoria cinematográfica da súa xeración'.

Como veredes despois deste diálogo, son o clásico tipo que non perde unha película de Clint Eastwood. Non golpeo tan forte, pero trato igual ás mulleres (*Seis cordas e un corazón*: 35)

Pola mesma razón, Aníbal C. Malvar, en *Un home que xaceu aquí*, cita a B. Traven (*The Treasure of the Sierra Madre*, novela que deu pé ó célebre guión de John Ford, que volve saír a colación en Ambulancia: <<Cando se saca un revólver, é para matar>>).

A idea da deliberada referencialidade está presente como vemos dende o mesmo momento da concepción da peza que chamamos negra, ata o punto de que os propios prologuistas son conscientes da vixencia dos cánones literarios e, especialmente, filmográficos que tódolos compoñentes desta relación pragmática van aceptar de principio. Alfonso Alvarez Cáccamo, en *Os ollos da noite*, di que se prepara para o labor de prologuista:

decidín ataviarme cunha longa gabardina ao xeito máis peliculeiro da época clásica de Hollywood (...) É unha difícil adaptación porque os nosos clichés responden en gran medida á influencia do Cine Negro made in USA: homes de gabardina, sombreiro e xornal para esculcar vidas alleas desde as páxinas...

### **Final: Para unha sistematización de discursos**

Da inicial diversidade de rexistros no referente ós estereotipos cinematográficos, as narracións 'negras' galegas revelan, pois, unha maior ou menor aceptación dos modelos do xénero clásico. A asimilación dos modelos, materialízase no despregue de diversas estratexias, derivadas dos catro niveis de significación descritos. En virtude do antedito seguimento das pautas prefixadas, aventurámonos a propoñer unha triple clasificación dentro da produción galega.

#### **a) Produccións 'asimiladas'.**

Nelas dáse un grao máximo de aceptación dos canon xenérico, en particular por canto se refire ós niveis máis inmediatos (argumental e escénico). Trátase polo común de pezas de regular logro artístico.

Inclúense nesta primeiro grupo as series creadas por Reigosa e Forcadela, amais doutras diversas obras menos extensas.

b) Creacións autóctonas.

Imponse neste grupo de obras a captación dun universo xeral, unha realidade hostil, pintada con tintes críticos. As claves estéticas están artelladas sobre os modelos autóctonos, e toman os signos externos do tipismo 'negro' como elemento paródico da alienación cultural que se denuncia. Neste capítulo figuran as produccións de Bieito Iglesias e Xosé Miranda.

c) Creacións heteroxéneas.

Trátase de creacións que combinan procedementos contradictorios, tales como un aproveitamento dos recursos accesorios da filmografía clásica, xunto coa xeración de situacións singulares. Inclúense neste grupo as produccións de Xelís de Toro e Cid Cabido. E dela se destacan, a certa distancia, unha vertente esteticista que tende cara ás produccións 'asimiladas' (Aníbal Malvar, Ramiro Fonte e Román Raña) e unha segunda, de orientación didáctica e marcada pola vontade ideolóxica (Manolo Rivas e Suso de Toro).

Cabe, neste punto, preguntarse en que medida es realizacións 'de xénero' son extrapolables, neste caso preciso, ó conxunto da narrativa galega e mais do seu sistema literario. Pero iso é materia doutro estudio.

## BIBLIOGRAFÍA

- *Anima+l* ('Dossier Xénero Negro en Galicia') nº 1, inverno 1991, Santiago: Edicións Positivas.

- *Camp del'Arpa* ('Dossier serie negra'), nº 60-61. Febreiro-marzo 1979.

- *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura* ('O Relato policial'), nº 3, Vigo, 1989.
- *Cuadernos del Norte* ('Novela criminal') nº 19 e 41 (maio-xuño 1983/marzo-abril 1987).
- TARRÍO, A., (1994) 'O xénero negro', en *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*. Vigo: Xerais.
- TODOROV, T., (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Du Seuil.